This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Ga
9
869

HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Ga 9.869

Harvard College Library

FROM THE

CONSTANTIUS FUND

Established by Professor E. A. Sophocles of Harvard University for "the purchase of Greek and Latin books, (the ancient classics) or of Arabic books, or of books illustrating or explaining such Greek, Latin, or Arabic books." (Will, dated 1880.)

DE LA

COMPOSITION SYMÉTRIQUE DU DIALOGUE

DANS

LES TRAGÉDIES D'ESCHYLE,

PAR

HENRI WEIL,

Professeur à la Faculté des lettres de Besançon.

28073

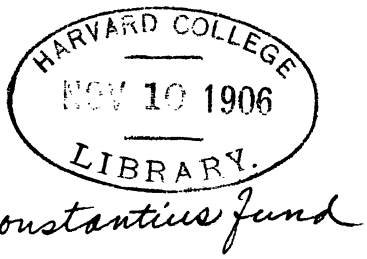
PARIS,

IMPRIMERIE ET LIBRAIRIE ADMINISTRATIVES DE PAUL DUPONT,

45, RUE DE GRENELLE-SAINT-HONORÉ.

1860

Ga 9.869



Extrait du JOURNAL GÉNÉRAL DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE.

DE LA

COMPOSITION SYMÉTRIQUE DU DIALOGUE

DANS

LES TRAGÉDIES D'ESCHYLE.

Comme je préparais la suite de mon édition d'Eschyle, j'ai remarqué que le dialogue de ses tragédies forme une suite de groupes de vers, dont l'étendue et l'ordonnance diffèrent selon le sujet de chaque scène, mais qui présentent toujours une symétrie exacte. C'est là une loi qui fait mieux connaître l'art d'Eschyle et qui jette un jour nouveau sur les principes et les méthodes de composition des poëtes de l'antiquité.

Je n'avance pas une hypothèse, j'énonce un fait que j'ai vérifié et qui, tout étonnant qu'il peut paraître, s'accorde cependant avec l'histoire du théâtre grec. On sait qu'Eschyle créa le dialogue : de la tragédie toute lyrique que lui transmirent les Thespis et les Chérilus, il tira d'abord la tragédie dramatique, la vraie tragédie. Cependant il n'acheva pas cette transformation ; le lyrisme tient encore chez lui une très-grande place, et ce dialogue même qui, grâce à lui, devient désormais le corps du poëme dramatique, il le traite d'après les mêmes principes qui présidèrent à la composition de ses morceaux lyriques ; il y met les analogues des strophes et des antistrophes, des proodes, mésodes et épodes ; il en dispose et entrelace les parties correspondantes avec le même art et la même variété, aussi régulièrement et aussi librement qu'il fait pour les chœurs. Je signalerai plus tard certaines différences qui tiennent à

la nature diverse du chant et du récitatif. J'ai hâte de sortir des généralités et de faire voir la chose par quelques exemples.

I.

La ville de Troie vient d'être prise. Des feux allumés sur les montagnes des îles et du continent en portent la nouvelle en une seule nuit, de station en station, jusqu'au palais des Atrides. Dès le matin la reine l'annonce aux vieillards d'Argos et leur décrit la merveille de ces feux messagers. Ici la flamme s'élève jusqu'au ciel et franchit la mer avec l'éclat du soleil; là elle traverse une vaste plaine en répandant la clarté d'une lune brillante. — Une autre fois, on voit les gardiens allumer un feu immense, capable de bondir au delà d'un grand lac. A la station suivante le bûcher s'allume encore, et la gerbe de feu qui en jaillit se fait voir au loin de l'autre côté du golfe Saronique.— La symétrie des choses et des images est évidente : tantôt c'est la mer, tantôt c'est une grande plaine qui sépare les stations; la comparaison du soleil répond à celle de la lune; un lac est opposé à un golfe, les efforts des gardiens pour nourrir la flamme sont les mêmes de côté et d'autre. Le parallèle se retrouve jusque dans les petits détails. Ici on brûle du bois de pin, là des monceaux de bruyère.

Cette symétrie des choses est rendue plus sensible par la symétrie des vers, et la description tout entière de ce que le poëte appelle une grande course aux flambeaux, se divise en quatre groupes de dix vers (1). En analysant le reste de la scène et en suivant

(1) Ces groupes commencent aux mots Φρυκτὸς δὲ φρυκτὸν... Ὁ δ' οὔτι μέλλων.... Φάος δὲ τηλέπομπον... Κἄπειτ' Ἀτρειδῶν... et aux vers 282 (275), 290 (283), 300 (293), 310 (303) de l'*Agamemnon*. On s'aperçoit facilement qu'il manque quelque chose avant ὑπερτελής τε, v. 286 (279). Thiersch et Schneidewin avaient déjà signalé cette lacune; dans mon édition je l'ai évaluée à deux vers et comblée en partie au moyen d'un vers conservé par Hesychius. Cette conjecture, aujourd'hui confirmée par la symétrie des groupes, n'a pas été faite afin d'amener cette symétrie, que je ne soupçonnais pas encore quand je publiais l'*Agamemnon*. En citant Eschyle, j'indique toujours par le premier chiffre les vers de l'édition de Teubner ou plutôt de Dindorf, et par le second, qui est mis entre parenthèses, ceux de l'édition de Boissonade.

exactement les divisions indiquées par le sens, en rapprochant toujours les questions des réponses qui les complètent, on trouve avant la grande description deux groupes de dix vers, séparés l'un de l'autre par quatre vers, et après la description deux autres groupes de dix vers, entre lesquels se trouve insérée une période de trois, cinq et trois vers. Voici le tableau de la scène tout entière :

10. 2,2. 10. 10. 10. 10. 10. 10. 3,5,3. 10.

Mais, dira-t-on, le public d'Eschyle comptait-il les vers sur ses doigts? Dix vers débités de suite ne font pas sur l'oreille une impression sensiblement différente de neuf vers ou de onze, et voilà donc une belle symétrie qu'Eschyle établit en pure perte, puisqu'à la représentation personne ne pouvait s'en apercevoir. Je reviendrai sur les moyens dont disposait le poëte pour rendre ces rapports sensibles à l'oreille et même aux yeux des spectateurs. Mais, quels qu'ils aient été, le nombre de dix est trop grand pour être saisi dans son ensemble. En effet, les grands groupes se décomposent en parties plus petites et plus faciles à embrasser. Nous avons quatre couples de dix : chacune de ces couples a une subdivision particulière, indiquée par le sens et la ponctuation. Deux dizains (ceux qui encadrent toute la scène) sont formés : l'un, de trois, trois et quatre; l'autre, de quatre, trois et trois vers; deux dizains se divisent en deux, quatre et quatre ; deux autres en quatre, deux et quatre; deux enfin en cinq et cinq. C'est cette correspondance des subdivisions qui m'a indiqué la correspondance des groupes dans le tableau ci-dessus.

Ce tableau de chiffres, je le sais bien, a un air abstrait, mathématique, qui peut effrayer les amis des lettres. Mais qu'ils ouvrent le livre, qu'ils relisent cette belle scène, et ils verront que ce tableau de chiffres répond à un tableau véritable, tel qu'un peintre habile aurait pu le tracer. Au centre quatre groupes ou plutôt deux paires de groupes représentent le sujet principal, la partie la plus saillante du tableau, la course des feux messagers. Ces deux paires sont

juxtaposées. Deux autres paires de la même étendue les encadrent concentriquement, en enveloppant à leur tour deux groupes qui ne se répondent que par la place qu'ils occupent, mais qui se divisent chacun en parties symétriques. Ce sont là deux amplifications libres de cette grande et régulière composition, et on peut les comparer aux mésodes des morceaux lyriques. N'admirez-vous pas cette belle combinaison, dont la forme et le fond s'accordent si bien, dans laquelle l'unité et la variété, la règle et la liberté s'unissent si heureusement?

J'insiste particulièrement sur l'accord entre la forme et le fond. Là est le secret et la cause première de ce procédé d'art qui peut d'abord étonner, sembler une entrave inutile, gênante pour la liberté du poëte, et qui cependant n'arrêta pas plus l'essor d'Eschyle que la mesure, le nombre des syllabes, la rime n'étouffent l'inspiration des poëtes modernes. C'est que les parallèles et les contrastes étaient dans le tour naturel de l'imagination d'Eschyle, ses conceptions étaient aussi symétriques que ses vers. On a vu comment la suite des fanaux se présentait à son esprit telle qu'une suite de parallèles et de contrastes. Il en est de même de tous les récits qu'il fait, de toutes les situations, de tous les tableaux qu'il entreprend de peindre : en les envisageant, en les développant, il y découvre toujours des parties opposées les unes aux autres. La tragédie d'*Agamemnon* s'ouvre par un monologue du gardien qui veille sur la tour des Atrides. Le signal désiré depuis des années paraît enfin : après une longue et pénible attente, la joie d'être délivré et récompensé de ses peines, voilà le contraste qui frappe Eschyle et qu'il met en œuvre. « J'épie, dit le gardien, le signal des flammes qui doivent annoncer la chute de Troie. Que de nuits passées sans sommeil, que de larmes versées sur les malheurs de cette maison privée de son excellent maître! Puissent-ils enfin paraître, ces feux qui mettront un terme à mes fatigues! » Ces idées sont exposées en quatorze vers. Il y a une pause. La flamme brille. Et voici maintenant la suite du monologue, le sujet des quatorze vers suivants : « Salut, signal de nuit qui répandras la lumière et la joie dans Argos. Tu annonces les fêtes, les chants et les danses. Et je serai joyeux entre tous ; car cette garde aura fait ma fortune. Puissé-je

mettre ma main dans la main chérie de mon maître!» L'attente et l'accomplissement; la chute de Troie, la joie dans Argos; les fatigues et les soucis des insomnies, les fêtes et les récompenses du serviteur fidèle : voilà les antithèses de ces deux morceaux, qui se terminent tous les deux par l'expression d'un vœu. Les quatorze vers se décomposent de côté et d'autre en quatre, deux fois quatre, et deux. En y ajoutant les quatre et deux vers qui ouvrent la scène (1) et les quatre qui la terminent, on a toute la construction de cette scène, et l'on voit que les élements des deux groupes principaux, qui forment en quelque sorte une strophe et une antistrophe, se retrouvent dans les petits groupes qui les précèdent et les suivent, et qu'on pourrait appeler la proode et l'épode de ce morceau.

Qui ne connaît la description de la bataille de Salamine dans les *Perses* d'Eschyle? Le poëte guerrier plaça dans la bouche d'un ennemi vaincu le récit de cette victoire de l'Occident sur l'Orient, de la liberté sur le despotisme, de l'intelligence sur la force brutale. Nous allons étudier ces vers immortels à un point de vue nouveau. Xerxès fait cerner les vaisseaux des Grecs par sa flotte immense, pour les empêcher de fuir et les prendre tous d'un seul coup de filet. Ses ordres s'exécutent pendant la nuit. Mais l'événement ne répond pas à son attente. Le soleil levant n'éclaire point la fuite des Grecs. Il voit leurs vaisseaux s'avancer en bon ordre contre l'ennemi, et les rochers de l'île retentissent de leur chant de bataille, des nobles exhortations que s'adressent ces guerriers qui défendent leur patrie, leurs femmes et leurs enfants. Le contraste est saisissant : la confiance présomptueuse d'un despote qui commande à des esclaves démentie par le courage d'hommes libres; puis, d'un côté, la flotte perse exécutant les mouvements ordonnés à l'ombre de la nuit, de l'autre les vaisseaux des Grecs s'avançant noblement aux premiers rayons du soleil.

(1) Depuis longtemps le septième vers a été condamné par Valckenaër, Porson, Dindorf et d'autres critiques. Il faut y reconnaître l'une des rares interpolations qui se sont glissées dans le texte d'Eschyle. Les deux morceaux que j'ai résumés commencent par le vers 8 : Καὶ νῦν φυλάσσω λαμπάδος τὸ σύμβολον, et le vers 22 : Ὦ χαῖρε λαμπτὴρ νυκτὸς κτέ.

Je vais mettre en regard l'un de l'autre ces deux morceaux, que je traduirai vers par vers. Le premier commence par les ordres que Xerxès donne aux chefs de sa flotte.

« Dès que le soleil, qui brûle la terre de ses rayons (1),
Sera couché, et la nuit répandue sur l'enceinte sacrée du ciel,
Vous disposerez en trois colonnes la foule des vaisseaux,
Afin de garder les passages et les détroits de la mer,
5. Et vous en placerez d'autres tout autour de l'île d'Ajax.
Si les Grecs échappent à l'extermination,
S'ils parviennent à se sauver furtivement sur leurs vaisseaux,
Je vous le dis à tous, vos têtes tomberont. »
Ainsi parla le roi dans l'aveuglement de son esprit :
10. Il ne savait pas ce que lui réservaient les dieux.

Les nôtres, en bon ordre, d'un esprit obéissant,
Préparèrent le repas du soir, et les marins
Attachèrent les avirons aux bancs destinés à les recevoir.
Et quand la clarté du soleil se fut éteinte,
Et que la nuit arriva, tout homme gouvernant une rame
6. Monta à bord, ainsi que tout guerrier armé.
De rang en rang on s'exhorte dans nos vaisseaux longs;
Ils voguent suivant l'ordre assigné à chacun :
C'est ainsi que manœuvrèrent toute la nuit
Sous les ordres de leurs chefs tous les peuples de la flotte.
Et la nuit s'avança, et l'on ne vit l'armée des Grecs
12. Essayer nulle part de se dérober par la fuite.

(1) Εὖτ' ἂν φλέγων ἀκτῖσιν ἥλιος χθόνα, v. 364 (368). Le dixain correspondant commence par les mots : Ἐπεί γε μέντοι λευκόπωλος ἡμέρα, v. 386 (390). Le premier douzain commence au vers 374 (378) : Οἱ δ' οὐκ ἀκόσμως, ἀλλὰ πειθάρχῳ φρενί, et le second douzain au vers 396 (400) : Εὐθὺς δὲ κώπης ῥοθιάδος ξυνεμβολῇ.

Mais lorsque sur ses coursiers blancs l'Aurore
Enveloppa toute la terre de sa lumineuse clarté,
D'abord les voix des Grecs entonnèrent
Le chant de la guerre, et retentissant soudain
5. Des rochers de l'île leur répondit
L'écho. L'effroi s'empara de tous les barbares,
Trompés dans leur attente : ils ne semblaient pas disposés à fuir,
Ces Grecs qui chantèrent alors le noble péan;
Ils s'élançaient au combat d'un généreux courage,
10. Et la trompette aux sons éclatants enflammait tous les cœurs.

Aussitôt les rames plongeant à la fois
Frappèrent en cadence le flot mugissant,
Et bientôt tous se présentèrent à nos yeux.
Leur aile droite d'abord, rangée en bon ordre,
Marcha la première, puis leur flotte tout entière
6. S'avança à son tour, et l'on pouvait entendre de près
Ces cris mille fois répétés : « Allez, enfants des Grecs (1),
Délivrez la patrie, délivrez
Vos enfants, vos femmes, et les temples de vos dieux,
Et les tombeaux de vos pères : tout dépend de ce combat. »
De nos rangs aussi, le bruit confus de la langue de Perse
12. S'élevait à l'encontre, et l'heure d'agir était venue.

(1) Ὦ παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε. De nos jours, quand les enfants des Grecs s'affranchirent de la domination d'un autre despote venu d'Asie, les mêmes lieux entendaient répéter le chant Δεῦτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων.

De côté et d'autre, on voit deux périodes: la première de dix, la seconde de douze vers, et ces périodes symétriques se subdivisent symétriquement. Les dizains se composent de cinq et cinq ou, plus exactement, de deux et trois, trois et deux vers. Les douzains se composent de six et six, ou de trois et trois, quatre et deux vers. Je signale, au sixième vers de la première antistrophe, la place expressive du mot *écho* rejeté dans le cadre d'un autre membre de période. Ces rejets se rencontrent aussi dans les strophes lyriques, mais Eschyle les y prodigue aussi peu que dans ces strophes du récitatif.

Certes, on ne dira pas que le génie du poëte est à l'étroit dans les entraves de la composition symétrique : il me semble au contraire que ces entraves apparentes ajoutent à sa verve, font jaillir avec plus de force le jet de sa poésie. Et la connaissance des lois qu'il s'est imposées, du cadre qu'il a rempli, nous fait entrer plus avant dans ses intentions et nous fournit de nouveaux motifs d'admirer ce qui a semblé toujours digne d'admiration. Pour ma part, je trouve un grand plaisir à suivre ainsi le travail du poëte, à retrouver les plans, les canevas qu'il a remplis, à le surprendre en quelque sorte dans son cabinet ou bien sur le bord de la mer, en face de Salamine : car c'est là que j'aime à me figurer Eschyle composant son noble poëme.

Il y a une autre scène présente à toutes les mémoires, celle de Cassandre à la fois prophète et victime des crimes qui vont s'accomplir dans le palais des Pélopides. Personne n'a jamais découvert rien de pénible ou de compassé dans l'exécution de cette scène, l'une des plus pathétiques qu'on ait mises sur le théâtre, et cependant elle est construite d'après les mêmes lois de symétrie qui ont présidé à toute l'œuvre d'Eschyle. Il n'y a plus rien à dire sur la symétrie connue de la partie lyrique de cette scène; je dois me restreindre à la partie iambique, où la prophétie jette le voile et, renonçant aux images incohérentes, éclaire d'un jour affreux le passé et l'avenir de cette maison riche en forfaits. Cassandre prend quatre fois la parole; après chacun de ses discours le chœur prononce quatre vers, et entre ses quatre discours se placent trois conversations avec le chœur, vers rapides échangés entre la fille

de Priam et les vieillards d'Argos ; le quatrième discours est interrompu par un vers du chœur, et, pour parler plus exactement, il faudrait dire qu'elle prend la parole cinq fois. Mais ni ces grands discours, ni ces conversations ne sont d'égale longueur, et voilà, sans doute, pourquoi les symétries de cette scène, comme celles des autres, sont restées un secret pour les lecteurs et les éditeurs d'Eschyle. Cependant les discours et les conversations correspondent aux grandes divisions de cette scène, composée de quatre systèmes, dont chacun renferme un certain nombre de périodes symétriques. J'appelle d'abord l'attention sur le troisième système ou troisième discours de Cassandre. Prévoyant une mort imminente, elle s'écrie : « Pourquoi garder plus longtemps ces ornements dérisoires ? »

Τί δῆτ' ἐμαυτῆς καταγέλωτ' ἔχω τάδε ;

Elle jette son sceptre, sa couronne, ses bandelettes, tous les insignes de la prophétie, et les voue à la destruction : « Allez périr, je vous suivrai de près ; allez porter ailleurs les malheurs que vous prodiguez à vos élus ! » Bientôt l'infortunée se voue elle-même à la mort. « Pourquoi m'attendrir et gémir plus longtemps ? »

Τί δῆτ' ἐγὼ κάτοικτος ὧδ' ἀναστένω ;

« J'ai vu succomber Ilion, je vois succomber son vainqueur. Résignons-nous aussi et marchons à la mort. » Ces deux morceaux, qui forment un parallèle si frappant pour le sens comme pour le tour de la phrase, se composent chacun de cinq vers. Le premier est précédé d'une vision : Cassandre prédit qu'elle va périr de la main de Clytemnestre. Le second est précédé d'une autre vision : Cassandre prédit que Clytemnestre périra à son tour de la main d'un fils. De côté et d'autre il y a neuf vers, qui se décomposent en trois et six. Le premier quintil est suivi de deux fois quatre vers, dans lesquels Cassandre reproche au dieu prophète d'avoir conduit sa prophétesse à la mort. Le second quintil est suivi également de huit vers, quatre de Cassandre et quatre du chœur, qui roulent sur la mort prévue où marche cette vierge intrépide (1).

(1) Le système analysé commence au vers 1256 (1228) et finit au vers

Je crains de rebuter le lecteur par trop de chiffres et je ne ferai pas ici l'analyse détaillée, que j'ai déjà donnée ailleurs (1), des trois autres systèmes de cette scène. Il suffira des traits généraux. Dans les deux systèmes qui précèdent, la prophétesse montre les Furies attachées à cette demeure où elles s'abreuvent de sang depuis le premier crime qui y fut commis; elle y voit paraître des figures semblables aux fantômes d'un rêve, des enfants tenant dans leurs mains leurs propres entrailles, affreux repas dont se nourrit un père. Après les anciens crimes, elle révèle le crime qui se prépare, l'époux assassiné par l'épouse et le meurtre ajouté à l'adultère. Ces deux systèmes, qui forment la première partie de cette scène, se ressemblent en ce qu'ils se composent l'un et l'autre de deux paires de périodes, deux strophes et deux antistrophes, disposées autour d une période centrale de deux quatrains.

Cette première partie de la scène était consacrée aux malheurs des Atrides. Dans la seconde partie, la prophétesse annonce ses propres malheurs, et la pitié succède à la terreur. Telle était aussi la marche de la scène lyrique qui précède. Cette seconde partie renferme le troisième et le quatrième système. Dans le troisième, que nous avons analysé en détail, elle prédit sa mort. Dans le quatrième, elle y marche, après avoir conjuré les vieillards d'attester un jour la vérité de ses dernières prédictions, et prié les dieux de venger la mort d'une esclave, victime obscure dont on triomphe aisément. Ces deux systèmes se ressemblent aussi dans leur composition : ils ont l'un et l'autre deux strophes et deux antistrophes, sans partie mésodique. Le tout se termine par une épode de quatre vers : le chœur déplore l'instabilité des grandes fortunes; mais les infor-

1298 (1270). J'ai fait voir dans mon édition que le premier de ces vers, mutilé par les copistes, en contient deux. On peut les rétablir ainsi :

Παπαῖ (παπαῖ),
οἷον τό(δ' ἕρπει) πῦρ· ἐπέρχεται δ' ἐμοί.

Elle avait vu la mort d'Agamemnon, maintenant elle voit la sienne.

(1) Dans la revue allemande *Neue Jahrbücher f. Philologie*, 1859, 11, p. 721 et les suiv. Le premier système commence au vers 1178 (1150), le second au vers 1214 (1186), le quatrième au vers 1299 (1271).

tunes obscures, bientôt oubliées, effacées comme *par un coup d'éponge*, lui inspirent encore plus de pitié (1).

Je n'ai pas encore fait ressortir tout ce qu'il y a d'art dans cette grande composition. Je pourrais signaler des rapports de ressemblance entre le second et le troisième système, qui contiennent l'un et l'autre des visions. Ces rapports consistent dans la disposition des couples antistrophiques, qui y sont entrelacées à la manière de nos rimes croisées, et dans le nombre des vers dont s'y composent les périodes : la vision des enfants de Thyeste, au début du second système, est le pendant exact de la vision de la mort de Cassandre, qui ouvre le troisième système : de côté et d'autre, on trouve neuf vers, qui se décomposent en trois et six. Des rapports analogues de fond et de forme relient le premier et le quatrième systèmes. Mais j'ai hâte d'ajouter une dernière observation plus importante.

Vers la fin de la scène la vierge infortunée s'avance trois fois vers le palais, et trois fois elle recule d'horreur au moment de franchir le seuil fatal. Ces retours si vrais et si touchants se marquèrent à la représentation par des silences d'un grand effet, et ces silences se retrouvent encore aujourd'hui par l'analyse des groupes symétriques : ils sont tous placés à la fin d'un groupe (2). Vers la fin de la première partie, après des visions obscures pour les vieillards d'Argos, la prophétesse leur lance ce mot d'une clarté effrayante : *Vous verrez la mort d'Agamemnon*, et le chœur la conjure de fermer sa bouche messagère de malheurs. Ici finit une période de vers, le dialogue s'interrompt un instant, et cette pause est encore d'un grand effet.

On voit que ces analyses font découvrir le jeu des acteurs, comme

(1) Le quatrain final, généralement attribué à Cassandre, appartient au chœur. Celle-là marche à la mort en prononçant ces deux vers, qui se lisent plus haut dans les manuscrits et qu'il faut transposer :

Ἀλλ' εἶμι κἀν δαμεῖσι κωκύσουσ' ἐμὴν
Ἀγαμέμνονός τε μοῖραν· ἀρκείτω βίος.

Ces changements, déjà établis dans mon édition, se confirment aujourd'hui par l'analyse des groupes parallèles.

(2) Ces pauses ont lieu avant les vers 1306 (1278), 1315 (1787), 1322 (1294).

les intentions du poëte, qu'elles nous rapprochent du théâtre d'Athènes et nous font en quelque sorte assister aux représentations, après nous avoir associé au travail solitaire de la composition.

II.

Après ces exemples, nous pouvons généraliser et résumer en quelques mots les procédés d'art qu'observait Eschyle dans la composition du dialogue dramatique. Nous y avons trouvé des *groupes* ou *périodes* de vers qui se répondent par couples, comme nos rimes modernes, et, par une nouvelle analogie, sont tantôt juxtaposés, comme nos rimes plates, tantôt disposés concentriquement ou entrelacés, comme nos rimes croisées. En effet, la rime n'est-elle pas le parallélisme moderne? et ces groupes qui s'appellent et se répondent, ne sont-ils pas en quelque sorte des rimes appropriées au génie plastique des Grecs, ayant pour principe, au lieu de l'accent et du son, l'étendue et la mesure? — De plus, des groupes qui n'ont pas de pendant, peuvent se placer avant ou après ces paires de groupes, ou leur servir de centre. Nous les avons appelés, *proodes*, *épodes* et *mésodes*; et nous avons donné le nom de *système* à une série de groupes formant un ensemble complet.

D'un autre côté, la période rhythmique, de même que la période oratoire, se divise en plusieurs *membres* : chacun de ces membres est formé d'un petit nombre de vers faciles à embrasser, et la période correspondante se divise en autant de membres ayant la même étendue et se suivant dans le même ordre, quelquefois (particulièrement dans les périodes qui servent d'encadrement à un système) dans l'ordre inverse. Les infractions à cette règle sont rares et parfaitement motivées. Quand les divers membres d'une période sont prononcés par des personnages différents et que la même chose arrive pour la période correspondante, le poëte s'est quelquefois permis d'introduire une petite variation dans l'ordre des éléments des deux périodes, la correspondance des éléments étant assez marquée par le retour alternatif des mêmes interlocuteurs. — Lorsqu'il y a dans le même système plus de deux périodes de la même étendue, Eschyle aime à les varier en affectant à chaque paire de périodes une division particulière.

Pour ce qui est enfin des *vers*, qui sont les éléments les plus petits des périodes, chaque vers compte pour une unité, quelle que soit d'ailleurs sa longueur. Aux vers iambiques trimètres ou de six pieds, il s'en mêle de temps en temps de plus courts, formés par des exclamations ou des interjections : ces vers, qui sont toujours suivis d'un silence d'une longueur indéterminée, ont dans la composition symétrique la même valeur que les vers complets. Il faut en dire autant des périodes d'anapestes, composées indifféremment de vers de quatre et de deux pieds. Ajoutons les vers trochaïques et les dochmiaques qui ne suivent pas la règle plus sévère des strophes lyriques, et nous aurons énuméré tous les mètres qui figurent dans le récitatif d'Eschyle. — Il arrive quelquefois que plusieurs de ces mètres entrent dans la composition d'un système et même d'une période. Dans ce cas, les vers de nature diverse sont regardés comme équivalents et chacun compte pour une unité, indépendamment des pieds dont il est formé. Cependant les tétramètres ou vers trochaïques de huit pieds comptent toujours pour deux unités. En effet, d'après la théorie des musiciens grecs, ces vers se composent de deux mesures réunies en une ligne (1). On trouve un exemple frappant du mélange de trois mètres différents dans la tragédie d'*Agamemnon*.

Après la scène des prophéties que je viens d'analyser, le chœur, pressentant à son tour la catastrophe, fait des réflexions sur le néant du bonheur et de la gloire des humains. Aussitôt retentissent du fond du palais les cris de la victime : le vainqueur de Troie tombe sous les coups d'une femme. Le poëte a mis l'accomplissement en regard du pressentiment, l'exemple en regard de la vérité générale. D'un côté les anapestes du chœur forment deux périodes, de quatre, de trois, trois et deux vers. De l'autre côté les cris d'Agamemnon, deux vers iambiques, et les paroles du coryphée, trois tétramètres, forment une période de trois, trois et deux unités (2).

Nous venons de toucher le point par où la symétrie du *récitatif* diffère de la symétrie du *chant*. Dans les chants, la strophe s'ac-

(1) V. Aristide Quintilien, p. 36, Meibom.
(2) *Agam.*, v. 1331-47 (1303-19).

corde avec l'antistrophe, vers pour vers, pied pour pied, et, à de rares exceptions près, syllabe pour syllabe. Dans le récitatif, la correspondance est moins exacte : on fait abstraction de la longueur et de la nature des vers, à plus forte raison du nombre et de la nature des syllabes qui entrent dans la composition de chaque pied.

Toutes les divisions rhythmiques, systèmes, périodes, membres de période, sont marqués par les divisions du sens, sauf quelques rejets expressifs, qui confirment la règle en y dérogeant; et comme les divisions du sens répondent à des silences, on voit que les systèmes, les périodes et les membres de période sont séparés par des silences plus ou moins sensibles. Souvent des pauses d'une certaine durée, des jeux muets, mettent une démarcation encore plus nette entre les groupes rhythmiques. Ils se dessinent d'une manière encore plus saillante, quand ils coïncident avec le changement des acteurs qui parlent, et, dans ce cas, certaines symétries n'ont jamais pu échapper aux lecteurs des tragiques : j'ai en vue les endroits où un, deux ou trois vers sont prononcés alternativement par divers personnages. Mais il y a des discours plus étendus qui se répondent, il y a des discours qui n'ont point de pendant, mais qui sont symétriquement organisés et forment à eux seuls plusieurs périodes et quelquefois tout un système. Il n'est pas rare non plus que le commencement ou la fin de ce que dit un personnage se rattache à ce qui précède ou à ce qui suit, de manière à se grouper avec la question ou la réponse de l'interlocuteur. Dans ce cas la symétrie se dérobe aux yeux dans le livre imprimé, mais elle n'était pas moins saillante à la représentation. Ajoutez à cela les jeux de théâtre qui accompagnaient les morceaux correspondants, et dont je donnerai plus bas quelques exemples, les positions symétriques que le même acteur ou différents acteurs pouvaient tour à tour occuper sur la scène, les gestes analogues provoqués par l'analogie des paroles, et vous ne douterez pas que les symétries se marquaient aux yeux comme aux oreilles des spectateurs. En même temps, leur esprit était frappé du parallèle ou du contraste des images et des pensées, du retour des mêmes mots, des mêmes coupes de phrase, des mêmes mouvements oratoires. Ce ne sont là toutefois que des effets accessoires, l'impression principale était

celle que recevait l'oreille. Elle devait être frappée harmonieusement de cette symétrie qui pénétrait le dialogue tout entier et s'étendait jusqu'à ses plus petites divisions. Mais cette symétrie n'était-elle jamais poussée au delà de ce que les sens pouvaient saisir? Eschyle n'obéissait-il point parfois à des vues systématiques? Je ne le nierai pas absolument; mais il ne faut pas oublier que le jeu des acteurs antiques était cadencé et que leur débit était une espèce de récitatif, qui pouvait être accompagné de quelques accords de la flûte. Surtout à l'époque où Eschyle introduisit le cothurne élevé, les vêtements amples et traînants et toute la pompe de la scène tragique d'Athènes, la règle enchaînait encore la liberté de l'acteur, et les conventions de l'art l'emportaient sur la vérité du jeu. Plus tard, quand on commençait à se dégager de ces entraves, à rechercher des effets moins nobles et plus pathétiques par une imitation plus exacte de la nature, les partisans des vieilles traditions crièrent à l'abandon des vrais principes et à la décadence de l'art. Un ancien acteur d'Eschyle, Myniscus, reprochait à Callipide, qui jouait les pièces de Sophocle et d'Euripide, de singer la nature au lieu de l'imiter (1).

III.

J'ai parlé des systèmes, des périodes et des membres de période. Il me reste à montrer la réunion de plusieurs systèmes en un ensemble plus vaste et à examiner la composition, j'allais dire l'architecture, des *scènes* et des *actes*. Il y a des scènes qui se résument en un seul système de périodes, comme celle de la description des fanaux dans l'*Agamemnon;* d'autres en renferment plusieurs, dont la construction présente plus ou moins d'analogie. Parfois ces systèmes sont presque identiques. Les anapestes qui marquent l'entrée du chœur dans la même tragédie se divisent en deux systèmes de longueur égale et ne différant que par l'agencement des parties qui les composent (2). Nous avons observé une plus grande variété,

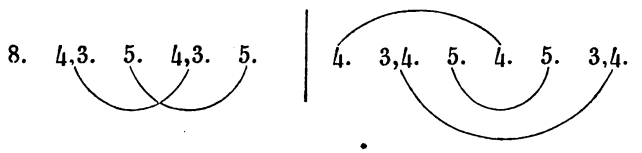
(1) V. Aristote, *Poétique*, ch. 26.

(2) Dans le premier système (v. 40-71), les vieillards parlent de la guerre de Troie, dans le second (v. 72-103), ils parlent d'eux-mêmes, de leur âge, de leurs craintes, de leurs espérances. La fin des périodes est

alliée à de nombreux rapports de ressemblance, dans les quatre systèmes de la grande scène de Cassandre. Pour donner une idée plus exacte de la méthode d'Eschyle, je vais analyser rapidement toute la tragédie des *Choéphores*, en m'attachant seulement aux grandes divisions, et sans entrer dans le détail des périodes et de leurs membres. On pourra le trouver dans mon édition de cette pièce qui vient de paraître.

Oreste revient dans sa patrie pour accomplir sa vengeance. Il visite d'abord le tombeau d'Agamemnon, y dépose en signe de deuil une boucle de ses cheveux et demande à l'ombre de son père de lui venir en aide. Il ne reste plus de cette scène, le *prologue* des Choéphores, que des fragments détachés et douze vers qui se suivent; mais ces douze vers forment deux sixains dont la correspondance est évidente. — Le premier *épisode*, c'est-à-dire la première entrée d'acteurs après l'entrée du chœur, se divise en deux parties, deux scènes, s'il m'est permis de modifier légèrement le sens de ce mot. La fille d'Agamemnon s'avance à son tour vers le tombeau de son père. Effrayée par un songe, Clytemnestre l'a chargée d'offrir en son nom un sacrifice expiatoire aux mânes de l'époux qu'elle assassina. Electre hésite sur ce qu'elle doit faire. Après en avoir délibéré avec les fidèles servantes qui l'accompagnent, elle offre le sacrifice, mais dans une intention toute différente : elle demande au mort de ramener Oreste et de punir ses meurtriers. En versant les

marquée par le vers parémiaque. Au vers 75 il faut écrire ἰσχὺν | σκήπτροις ἰσόπαιδα νέμοντες au lieu de ἰσχὺν | ἰσόπαιδα νέμοντες ἐπὶ σκήπτροις, en substituant une tournure poétique à une plate périphrase explicative et un parémiaque à un dimètre complet. Voici le tableau des périodes :



On voit que les groupes principaux sont les mêmes dans les deux systèmes, et que la proode du premier contient autant de vers que les deux groupes pareils placés au commencement et au centre du second système.

libations, elle trouve la boucle de cheveux déposée sur le tombeau. Elle demande au chœur, elle se demande à elle-même de qui peut venir cette pieuse offrande : elle conçoit des espérances qu'elle ose à peine exprimer, elle forme des vœux, qui seront aussitôt exaucés. Oreste se montre et se fait reconnaître par sa sœur. Cette scène, qui comprend 161 vers, en comptant les quatre qui manquent dans les manuscrits, est un grand ensemble de périodes réunies en un seul système. D'abord le sacrifice, offert après une délibération, ensuite la reconnaissance, amenée par la découverte de la boucle : voilà les deux moitiés correspondantes de la scène, ou, si l'on aime mieux, les deux scènes parallèles. L'une et l'autre donnent lieu à des jeux de théâtre autour de ce tombeau dans lequel se résume visiblement toute l'action de la tragédie. Deux paires de groupes symétriques placées au début répondent par une nouvelle symétrie à deux paires placées vers la fin de la scène et disposées dans l'ordre inverse, mais d'ailleurs semblables aux premières. Renfermé dans cet encadrement, un dialogue entre le chœur et Electre est le pendant d'un autre dialogue entre Electre et le chœur, un grand discours d'Electre le pendant d'un autre grand discours du même personnage. Le centre de cette vaste composition est occupé par deux périodes dochmiaques du chœur. Elle a pour fin et en quelque sorte pour couronnement huit vers, où la sœur, sûre enfin qu'elle voit en effet Oreste, s'abandonne à des transports de joie, et le frère la rappelle à la prudence (1).

La scène suivante (je me sers toujours de ce mot, faute d'un autre) est construite sur un plan différent : elle se compose d'une série de systèmes. Il s'agit d'assurer le succès de l'entreprise d'Oreste. Les moyens humains sont indiqués rapidement, on attend tout des secours surnaturels. Les enfants pleurent sur la tombe du père, ils rappellent les circonstances de sa mort, les outrages que

(1) La scène finit au vers 234 (228) : τοὺς φιλτάτους γὰρ οἶδα νῷν ὄντας πικρούς. Mais six vers qui se lisent plus bas, 238-43 (232-37), doivent être placés plus haut, avant le vers 233 (227). Cette transposition heureuse est due à M. Rossbach : je ne la fais donc pas en vue de l'ordonnance symétrique des groupes, mais je trouve dans cette ordonnance une preuve incontestable de sa justesse.

lui prodiguèrent les meurtriers : d'après les idées du temps, il faut honorer le mort afin qu'il reprenne son rang parmi les ombres et la faculté d'agir sur les vivants, il faut le réveiller par des lamentations, raviver sa colère afin qu'il devienne l'auxiliaire de ses vengeurs. La douleur, le désir de la vengeance, la ferme résolution de l'accomplir, tels sont les sentiments qui dominent tour à tour dans le cœur des enfants d'Agamemnon, et qui ne pouvaient être bien développés que par la musique et le chant. Trois systèmes de périodes lyriques y sont consacrés. Le morceau se termine par un finale, deux strophes chantées, ce me semble, par toutes les voix du chœur. Il déplore la nécessité de cette justice horrible, la fatalité qui impose à cette race de guérir ses blessures en se frappant de blessures nouvelles et de laver son sang avec son propre sang (1). Le grand morceau lyrique que je viens d'analyser et qui forme le corps de cette scène est précédé de deux systèmes iambiques et suivi de deux autres systèmes iambiques. D'abord Oreste et Electre implorent le secours de Jupiter. Ensuite Oreste rappelle l'ordre d'Apollon et les malheurs affreux dont l'a menacé l'oracle de ce dieu s'il ne punit pas les meurtriers de son père. C'est là le sujet de deux systèmes d'une construction analogue, formés l'un et l'autre de deux périodes que suivent dans l'ordre inverse les deux périodes correspondantes. Les deux systèmes placés après le grand morceau lyrique se ressemblent aussi dans leur construction : ils sont composés de périodes groupées autour d'une partie centrale. Dans l'un, Oreste et Electre implorent le secours de leur père réveillé par tant de lamentations; dans l'autre, Oreste, ayant puisé une nouvelle confiance dans le songe de Clytemnestre, concerte avec sa sœur et les fidèles esclaves les moyens d'exécuter l'entreprise. On voit que cette scène part du récitatif pour s'élever au chant et revenir encore au récitatif.

Je passe, comme j'ai fait plus haut, le chœur qui sépare les actes. L'acte suivant comprend encore deux scènes. Oreste, déguisé en simple voyageur, apporte la nouvelle de sa mort : il est reçu par

(1) Le texte que je suis n'est pas le texte altéré des manuscrits et des éditions, mais celui que je rétablis à l'aide de fragments de commentaires anciens renfermés dans les scolies qui sont venues jusqu'à nous.

Clytemnestre avec une joie mal dissimulée. Bientôt paraît la nourrice d'Oreste tout éplorée : elle est chargée d'appeler au palais Egisthe qui est absent. La mère avait fait un discours apprêté et pompeux : il fallait feindre un peu de tristesse pour sauver les bienséances. La nourrice parle simplement, le poëte lui a prêté le langage familier des personnes de sa condition, et l'on voit bien que sa douleur est profonde et véritable. Ce contraste se marque par la construction analogue des deux scènes parallèles. De côté et d'autre, plusieurs périodes sont groupées autour d'une partie mésodique.

Après un nouveau chant du chœur, Egisthe paraît. Il ne sait ce qu'il doit penser de cette nouvelle, mais il est sûr que personne n'en imposera à son esprit clairvoyant. Il entre au palais, et bientôt on entend ses cris de détresse, comme on avait entendu dans la pièce précédente les cris d'Agamemnon. L'alarme est jetée dans le gynécée. Clytemnestre demande une hache pour se défendre. Mais aussitôt, à la vue d'Oreste, elle tombe aux pieds de son fils, elle le conjure de « respecter ce sein sur lequel il reposa si souvent, où de ses lèvres enfantines il suça un lait nourrissant. » Oreste hésite. Mais l'oracle d'Apollon lui parle encore une fois par la bouche de Pylade. Un dialogue rapide, incisif, terrible, s'établit entre la mère et le fils, la victime et le vengeur. Elle expirera sur le corps de son amant ; coupable d'un crime affreux, elle périra par un crime affreux. Nous sommes saisis d'horreur, le poëte découvre à nos yeux la tête de Méduse. Je répète un mot de Schlegel, qui est au fond un mot d'Eschyle (1). Ces scènes, qui se succèdent avec une rapidité effrayante, répondent à une suite de quatre petits systèmes indépendants les uns des autres. Les deux derniers seulement, qui répondent aux deux phases de la rencontre de la mère et du fils, ont entre eux un rapport bien marqué. J'appelle l'attention sur le troisième système : il se compose de quatre périodes de quatre vers. La seconde et la troisième sont les plus frappantes : trois vers de Clytemnestre et un vers d'Oreste, trois vers de Pylade et un vers d'Oreste (2). D'un côté la mère invoquant les sentiments humains,

(1) Voyez v. 831 (818).

(2) V. 896-903 (883-90). M. Patin a fait observer qu'il y avait probablement une pause après ce dernier vers (*Etudes sur les tragiques grecs*,

de l'autre l'ami rappelant l'ordre du dieu. On voit le tableau, et le contraste était aussi saisissant pour les yeux que pour l'oreille et l'esprit.

Quand tout est accompli, le palais s'ouvre. Le vengeur est debout entre les deux victimes étendues sur le sol. Oreste ne triomphe pas longtemps de sa victoire. Bientôt il se fait apporter le vêtement sans issue dont Clytemnestre enveloppa jadis son époux, il le fait déployer à la face du ciel, afin que le soleil soit témoin de l'atrocité du crime et de la justice de la vengeance. Oreste apostrophe cet instrument d'un meurtre perfide; en le contemplant il découvre des traces mal effacées de sang. Mais lui-même est taché de sang, du sang de sa mère : sa raison se trouble; il cherchera un asile dans le temple du dieu qui commanda le parricide. Voici les Furies vengeresses : il les voit d'un œil égaré, en vain le chœur cherche-t-il à raffermir son courage, il est chassé par ces démons invisibles et ne peut plus rester. Après le repas de Thyeste, après la mort d'Agamemnon, la troisieme tempête éclata sur ce palais : le chœur ne sait s'il doit appeler l'action d'Oreste une délivrance ou un désastre. Voici maintenant la construction de ce dernier acte ou *exode*. Au début deux périodes symétriques, à la fin deux périodes symétriques entre elles et symétriques à celles du début, dont les éléments sont disposés dans un ordre inverse. Ces quatre périodes encadrent trois systèmes, répondant aux trois scènes du vêtement déployé, du trouble d'Oreste, de l'apparition des Furies. Je signale particulièrement le premier de ces systèmes : Oreste prononce quatre quatrains pendant qu'on déroule le vêtement, et quand il est déroulé, il l'examine et l'apostrophe en quatre autres quatrains (1). Le jeu de théâtre rendait la symétrie encore plus frappante. Une épode de deux vers ferme l'acte et la tragédie :

I, p. 358). Cette remarque est pleinement confirmée par l'analyse des groupes.

(1) Il est facile de voir que deux de ces quatrains, les vers 997-1004 (984-91), ne sont pas à leur place. Meineke et Hermann s'en sont bien aperçus, mais la transposition qu'ils ont essayée n'est pas heureuse. Dindorf retranche ces huit vers, ainsi que les quatre précédents, du texte d'Eschyle. On les trouvera à leur place véritable dans mon édition.

« Où vont aboutir, où s'assoupiront enfin tant de flots de malheur ? » Ainsi s'annoncent vaguement la dernière pièce de la trilogie et la solution du conflit.

IV.

On voit que la même loi de symétrie préside à la composition de toutes les scènes, en se conformant au sujet de chacune, qu'elle met en saillie le parallélisme de scènes semblables ou opposées ; ajoutons qu'elle domine la tragédie tout entière. En effet, chez Eschyle ces symétries ne s'arrêtent pas aux groupes de vers correspondants; toutes les conceptions du poëte, toute l'économie de ses pièces, les combinaisons même de ses trilogies en portent l'empreinte. Si le personnage principal est un homme, le chœur se compose de femmes, et il se compose d'hommes, si une femme a le rôle principal. Ce contraste des sexes est saisissant dans le *Prométhée* et les *Sept chefs devant Thèbes*. Autour de la mâle figure de l'indomptable Titan qui laisse enchaîner son corps à un rocher plutôt que de courber sa volonté sous celle du dieu souverain, Eschyle groupa un chœur de nymphes timides, tendres, compatissantes, héroïques aussi, mais héroïques dans le dévouement, non dans la révolte. Et quel contraste que celui du rude et intrépide fils d'Œdipe et de ces vierges tremblantes au bruit lointain des chevaux et des armes. La tragédie des *Sept chefs* offre le double tableau de fiers guerriers transportés de l'ardeur des combats, et de faibles femmes menacées de captivité et d'outrages, si leur ville tombait au pouvoir de l'ennemi. Dans les *Euménides* les sombres et implacables enfants de la Nuit primitive sont mis en regard des dieux de lumière, issus d'une race plus jeune, intelligente et miséricordieuse ; et si de l'examen des pièces détachées nous passons à celui des trilogies, nous trouvons encore les mêmes parallèles et les mêmes contrastes.

La symétrie des deux premières pièces de l'*Orestie* répond à cette justice rigoureuse et symétrique qu'on appelle la loi du talion. Au crime la peine, coup pour coup et mort pour mort : voilà les principes que proclame le chœur et que le poëte a mis en action.

Agamemnon est attiré dans un piége, un piége est tendu à ses meurtriers : quand Clytemnestre apprend la mort de son complice, elle s'écrie : « Nous avons vaincu par la ruse, et par la ruse nous périrons. » La justice éclate plus sensiblement par cette ressemblance de la faute et du châtiment. C'est pourquoi Oreste doit rentrer dans la maison de ses pères sous un déguisement. Il tue une mère, parce que cette mère avait tué un époux : égalité d'horreur dans la vengeance et le crime. Dans les deux pièces deux victimes sont abattues, ainsi que les prophéties de Cassandre l'avaient annoncé. Au dernier acte des *Choéphores*, la grande porte du palais des Atrides s'ouvre, comme elle s'était ouverte au dernier acte de l'*Agamemnon*, et, comme alors, on aperçoit deux cadavres, l'un d'un homme, l'autre d'une femme, et entre les cadavres le meurtrier, l'arme sanglante à la main. Voilà les analogies, voici maintenant les différences et les contrastes. Dans l'*Agamemnon* la catastrophe est précédée d'une entrée triomphale, de chants et de récits de victoire, mêlés de sombres prévisions; dans les *Choéphores* elle est précédée d'un sacrifice funèbre, de lamentations et de cris de douleur mêlés aux espérances d'un avenir meilleur. Dans l'*Agamemnon* les projets et les préparatifs des meurtriers sont entourés de mystère, dans les *Choéphores* tout est concerté sur la scène, sous les yeux du spectateur. L'action accomplie, une dernière scène met dans les deux pièces les meurtriers en face du chœur, c'est-à-dire, de l'opinion publique. Mais Clytemnestre et Egisthe, criminels orgueilleux et pleins d'une assurance affreuse, sont en horreur aux vieillards d'Argos; Oreste, saisi de remords et d'égarement, est consolé et encouragé par les femmes de la maison des Atrides. Là les coupables sont accablés de reproches, menacés de la justice des dieux; ici le vengeur est accompagné de vœux, raffermi par la perspective de la clémence divine. Ces vœux sont remplis dans la pièce suivante, et si l'*Agamemnon* et les *Choéphores* se répondent comme une strophe et une antistrophe, on pourrait dire que les *Euménides* sont l'épode de cette grande composition trilogique. Oreste est jugé et pardonné, les anciens meurtres sont expiés, et le jour luit de nouveau sur ce palais assombri par tant de crimes; les terribles Furies le quittent et se changent en déesses bienfaisantes; grâce à l'insti-

tution d'un tribunal équitable, les vengeances ne se perpétueront plus dans les familles.

Il y avait dans l'un des portiques d'Athènes un tableau célèbre qui représentait la bataille de Marathon et qu'on attribuait au peintre Polygnote. Cette tradition était contestée ; mais, quoi qu'il en soit, Polygnote était contemporain du poëte guerrier qui combattit à Marathon et chanta Salamine. Polygnote avait peint à Delphes le Sac de Troie et la Descente d'Ulysse aux enfers. Ces deux tableaux, dont Pausanias a laissé une description détaillée (1), se trouvaient sur les deux murs d'une grande salle, l'un en face de l'autre. On y voyait figuré à peu près tout ce que les poëtes avaient raconté des enfers et de la prise de Troie : les deux tableaux renfermaient une série de scènes et de groupes évidemment disposés suivant une symétrie calculée. Les archéologues qui ont étudié l'ordonnance de ces tableaux, depuis Bœttiger jusqu'à Welcker et O. Jahn, s'accordent sur ce point, tout en différant, comme on devait s'y attendre, sur certains détails. K.-F. Hermann a même essayé d'établir que cette symétrie ne s'arrêtait pas à chacun des tableaux, mais que les groupes se répondaient de l'un à l'autre et en faisaient des pendants complets. C'est ainsi que se répondaient les groupes de statues disposés dans les deux frontons du temple de Minerve à Egine. Ces statues, qui sont aujourd'hui le plus bel ornement du Musée de Munich, datent également du temps d'Eschyle. On remarque une observation exacte de la loi de symétrie sur un grand nombre de vases peints du vieux style, et à la plus belle époque de l'art les statuaires grecs semblent encore avoir observé la même loi dans l'ordonnance des groupes qu'ils composaient, et, comme ces groupes étaient ordinairement destinés à la décoration de monuments d'architecture, cette symétrie était en quelque sorte obligée. Et ce ne sont pas là des faits particuliers à la statuaire et à la peinture grecques. Partout l'art se plut d'abord aux formes un peu géométriques, aux symétries rigoureuses et franchement accusées, qu'i apprit plus tard à tempérer et à dissimuler. Il est inutile d'en citer des exemples : on n'a qu'à voir au Louvre les tableaux du Pérugin

(1) Pausanias, X, ch. 25-31.

à côté de ceux de son immortel disciple. Mais un art déjà parfait ne renonça pas toujours aux combinaisons symétriques. Je rappelle la Cène de Léonard de Vinci : Jésus y est assis au milieu, à sa droite et à sa gauche les douze apôtres forment quatre groupes de trois personnages. Eschyle composa comme Léonard et Polygnote.

On me pardonnera cette digression : je reviens à Eschyle. On peut tirer des lois que j'ai signalées un parti dont je n'ai pas encore parlé et qui ne laisse pas cependant d'avoir son prix. Quels sont dans les manuscrits d'Eschyle les vers interpolés qu'il faut éliminer? quels sont les vers qui ne se trouvent pas à leur place et qu'il faut transposer? où doit-on supposer des lacunes et quelle en est l'étendue? Ces questions sont controversées, souvent tranchées arbitrairement par les éditeurs. A présent que nous connaissons la méthode d'Eschyle, dès que nous aurons retrouvé le plan d'une scène, nous pourrons dire avec certitude en quels endroits le texte du poëte a été mutilé, ou surchargé, ou bouleversé dans le cours des siècles. Nous pourrons aussi défendre le texte traditionnel contre les témérités d'une critique imprudente. L'analyse des groupes symétriques m'a confirmé dans l'opinion où j'étais toujours, que, s'il y a dans notre Eschyle un grand nombre de lacunes et de vers transposés, on n'y trouve guère de vers interpolés (pas un seul dans toute la tragédie des *Choéphores*) (1), et qu'à cet égard la critique ne saurait être trop conservatrice.

Mais quelque prix qu'on attache à la constitution du texte, on doit estimer plus haut la connaissance même de la méthode d'Eschyle. L'intelligence complète, approfondie de la beauté du corps humain ne s'acquiert que par l'étude de l'anatomie, étude sévère, rebutante au premier abord, mais indispensable et pleine d'un charme austère pour le sculpteur et le peintre. De même, si l'on veut bien connaître et comprendre à fond la beauté de ces œuvres d'art, il faudra étudier les mesures et les proportions suivant lesquelles elles furent construites, la charpente qui soutient ces beaux corps où circule la séve vivifiante de la poésie. Il en est des œuvres

(1) Si le dernier vers de la seconde antistrophe du premier chœur est répété après la fin de la troisième strophe, il faut voir en cela une erreur de copiste plutôt qu'une interpolation.

de l'art antique comme des œuvres de la nature, on y découvre partout des mesures et des proportions déterminées, des règles et des lois précises. Mais la rigueur de ces lois n'exclut pas la grâce des œuvres où elles règnent. Elles tempèrent elles-mêmes ce qu'elles pourraient avoir de trop sévère par la variété qu'elles comportent, la liberté qu'elles admettent, disons mieux, qui leur est inhérente. Elles pénètrent toutes les parties de l'œuvre, elles s'en revêtent comme d'un corps et s'y cachent en quelque sorte en s'y manifestant. C'est ainsi que des lois évidentes, lorsqu'on les a trouvées, ont pu se dérober si longtemps aux lecteurs et aux éditeurs d'Eschyle.

Paris, imp. de Paul Dupont, rue de Grenelle-St-Honoré, 45. (1422)

DEC 18 1909

CANCELLED

BOOK DUE WITH

5930704

JUL 2 0 1978

JUL 11 1978

Ga 9.869
De la composition symetrique du di
Widener Library 006884912
3 2044 085 085 041